MUCHA´S KANSAS

Review of the exhibition “Mucha’s Muses: Sarah Bernhardt and the Spirit of Art Nouveau”
(January 31, 2026–January 17, 2027, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City)

https://youtube.com/shorts/SYkdGgo46qQ?feature=share

https://youtube.com/shorts/kjIw-bU32UA?feature=share

Text, video and photography authorship: Victoria Mateos de Manuel

https://independent.academia.edu/VictoriaMateosdeManuel

https://archive.org/search?query=creator%3A%22Victoria+Mateos+de+Manuel%22

Text, video, and photographs were created in Kansas City, Missouri, and Sidney, Iowa,

between February 11, 2026, and March 21, 2026.

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Atribución–NoComercial–SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

Se permite la copia y redistribución del material en cualquier medio o formato, siempre que se reconozca adecuadamente la autoría, no se utilice con fines comerciales y no se realicen obras derivadas, transformaciones o modificaciones del contenido.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) license.

You are free to share — copy and redistribute the material in any medium or format — under the following terms: appropriate credit must be given to the author, the material may not be used for commercial purposes, and no derivatives, adaptations, or modifications may be made.

MUCHA'S KANSAS

"[…] la alegoría confiesa estar más allá de la belleza.
Las alegorías son el reino del pensamiento
lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas." (Walter Benjamin)

*

TEASER/ EXORDIO EXOTÉRICO

Sala 128, *Pastel Cabinet*. Se obliga al visitante a apercibirse de un acontecimiento, inicialmente semántico antes que pictórico o ilustrativo: no se acude a un lugar de ostentación de maravillas, sino al resguardo de pocos objetos y muy cuidadamente seleccionados. De *Wunderkammer* se deriva *chambre*, alusión a un espacio de poder abierto u oficial, a la institución. De *cabinet* surge *despacho*: oficina que asesora a un político, poder cerrado, vinculado a la logia. Esto no es, pues, una exposición. Esto es una *criptosición* o una *esposición*, una *inhibition* más que *exhibition*, una *Innerstellung* antes que una *Ausstellung*, que no una *impostura* o una *imposición* curatorial—por su carácter de veladura en el acto de mostración, que no por su falsedad en la mímesis reproductiva o por su creación forzada, *ad hoc* y próvida, para dar respuesta a batallas culturales o a las rutinas de flexibilidad aeróbica de la *soft diplomacy*—.

Sala 128, *Pastel Cabinet*. No se trata de qué se mira, sino a qué se le da la espalda al acudir a este camafeo arquitectónico, "Mucha's Muses: Sarah Bernhardt and the Spirit of Art Noveau", del cual se dirá que es antesala de la exposición que se habrá inaugurado en abril en el *Nelson-Atkins Museum of Art*, "Timeless Mucha". Una menoría, sin embargo, impelida por el terror ecléctico-ocultista que destila este cuartucho, se saciará con los *petit fours* —nueve y una máquina que solicita *tap* para que emerjan sus archivos—. Si algo deja claro este *café gourmand* a Sarah Bernhardt previo al *Schnitzel* de Alphonse Mucha —segundo plato para unos, plato fuerte para otros—, es que todo vano de entrada también lo es de salida, y viceversa. Que ni en los museos, galería de pasajes corridos, alineación de trasteros desportillados, se accede a un lugar sin haber antes abandonado otro. La pulsión escópica ya no se cerciora de si aquello que miramos también nos mira (Lacan), sino de la posibilidad de contemplación ubicua, de vislumbrar aquí y allá al unísono, debate central de la alegoría frente a las anteojeras de la metafísica, forzadas a cabalgar por el carromato del símbolo (Benjamin).

Sala 128, *Pastel Cabinet*. Someten el techo unos dos metros respecto a aquel de la sala colindante (*French Art* 1870, 1900) y apagan levemente el color de las paredes. Unos lo encontrarán íntimo, otros claustrofóbico. No se sabe si es un rincón de ofrenda o una celda, si es alabanza o secuestro cultural. Si uno se sienta en el banco dispuesto a unos dos metros frente al vano, de madera y dos cojines de cuero, y aún respira, puede hasta cargar el móvil mientras se lo piensa. En tal disposición, el visitante epatado, dubitante, aportellado, da la espalda a Odilon Redon (hacia 1900) en *The Green Vase* (*still life* con cinco amapolas a punto de marchitarse) y a Camille Pissarro (1894) en *Poplars, Sunset at Eragny* (oda al ocaso de la naturaleza). Ofrece la escápula y un tercio de perfil derechos a Paul Gauguin (1891) en *Faaturuma*, una mujer tahitiana en *rocking chair* o mecedora, producto específicamente *granny*-psiquiátrico para bambolearse el siroco, cuando le

da, tal y como se recoge en el *Glore Psychiatric Museum* de *Saint Joseph*[1], a apenas dos horas de Kansas City y con uno de los más conocidos cuadros de pica, común y secundariamente citado de *Pinterest* por los expertos en antropología médica, a quienes actualmente se les asigna la plusvalía académica de las Ana y Mía, purgadas para la alta cultura en APA7 como tiempo ha se les pagaba a Freud y Lacan en *cash* erudito —fajo de publicaciones— la calderilla deshollinada de Anna O y Aimée. El canon de perfil, carrillo derecho, se deja fotografiar por los Paul Gauguin en *Autumn in Brittany (The Willow Tree)* (1889) y *Landscape* (1894), donde el susodicho maquilla de colorines "the remote and rugged Brittany region of northwestern France" y "a French peasant out with his dog" respectivamente, por eso de exotizar el destierro urbanita de distancia asequible; por eso de transitar —con el batiburrillo de la paleta cromática— del proceso de subjetivación cateto al estrafalario. Así, *deeply surrounded by*, en ante, aguardamos atónitos en presencia del vacío sin jamba.

"Here, a Tahitian woman wears a Western-style dress and gold marriage band introduced by Catholic missionaries. […] sadness of the lost paradise."

A la izquierda del buraco de diseño (física cuántica para disléxicos como yo), de guardia de seguridad totémica nos cierra el paso una obra contemporánea, sin cartela. En ella se arrisca un

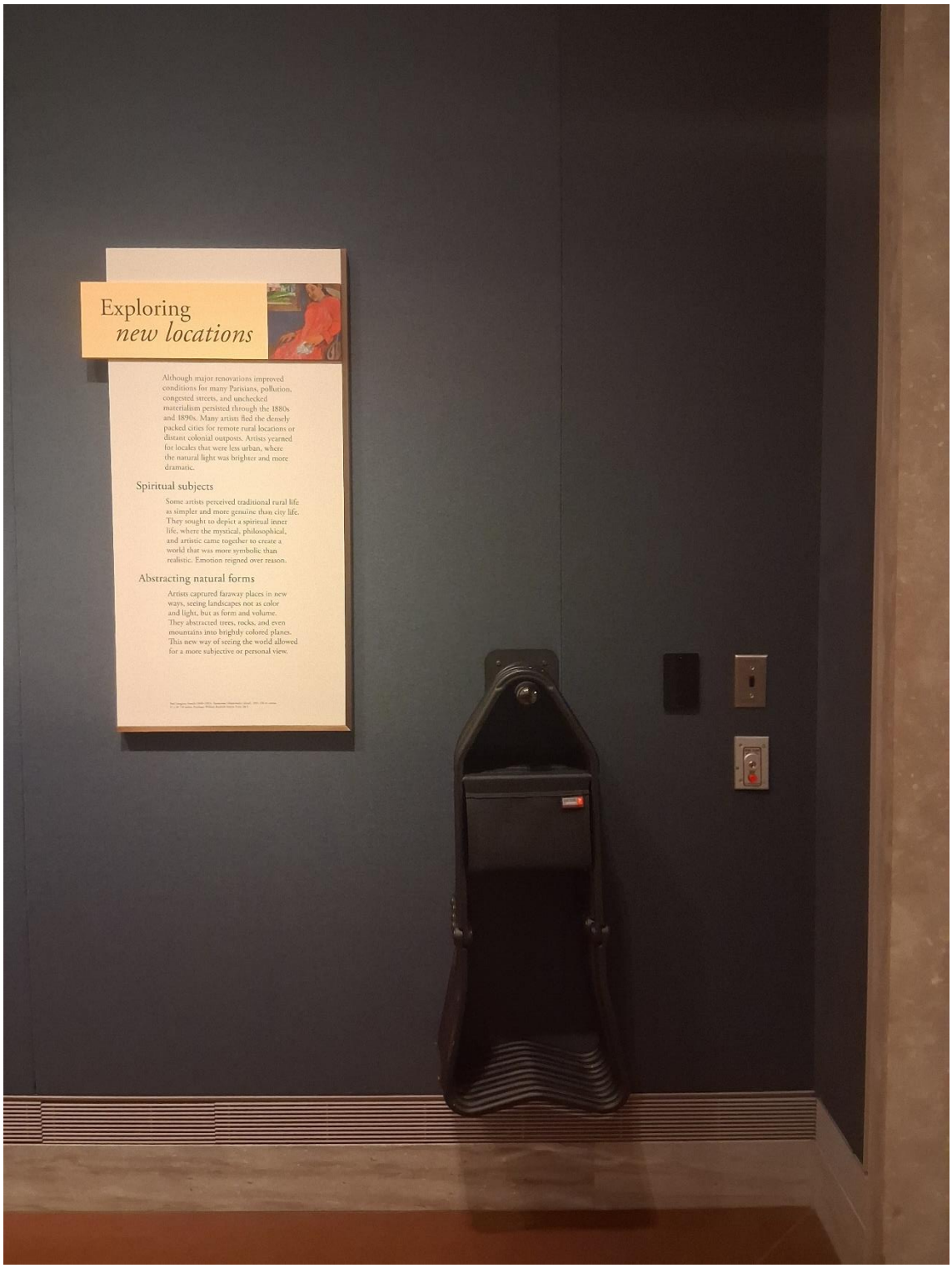
[1] https://youtu.be/WrIpFo2dFzU
https://youtu.be/UfXIlvGXLDg
https://youtu.be/1B-SMnm7qGs

jeroglífico: “EXIT”, en verde fluorescente, situado sobre Pierre Bonnard *Still Life with Guelder Roses* (1892). De él se previene que era “member of the Nabis”, un grupo francés fuertemente interesado en retratar “intimate paitings of domestic subjects in a flat, decorative style”. De guardia de seguridad derecho, sistémico, un sismómetro, si bien algunos lo confunden con una máquina de coser de los setenta, mas nunca con un elemento propio de la iconología de Aby Warburg para *contra-prosopopeyar* la labor de autores como Nietzsche o Buckhardt, “receptores de ondas mnémicas”, “sismógrafos muy sensibles” (en Didi-Huberman, 2009: 105-112). Fue en el curso de verano de 1927 en la Universidad de Hamburgo, en esa temida ritmicidad de líneas asimétricas del *Art Nouveau*, en esa “exquisiteness of more smooth lines and their most complicated combinations” (Romanenkova/ Sharykov/ Bratus/ Kuzmenko/ Konovalova, 2021: 409) que se le atribuyó a las tantas delineaciones gráficas de póster a Sarah Bernhardt, de las que emergieron otras tantas joyas a la misma, donde emergió rediviva la grieta del *Pathos*.

“Pero ahora, en marzo del año 1923, en una institución cerrada en Kreuzlingen, yo me percibo como un sismógrafo, el cual está compuesto de trozos de madera. Trozos de madera que provienen de una planta que, desde el Oriente, fue trasplantada en la nutritiva tierra baja del Norte de Alemania y cargaba una rama inoculada proveniente de Italia. En estas condiciones dejo yo salir de mí los signos que recibo, porque en esta época de caótico ocaso [*der Untergang*] también el más débil está obligado a fortalecer la voluntad hacia el orden cósmico.” (Warburg en Maikuma, 1985: 2)

Apostillado, el sismógrafo vela por la sujeta, guardia de sala, con deportivas ergonómicas y mascarilla —de incógnito, que no higiénica—, quien abre el portón que marca el ancho del vano, con angostura de hormigón armado, y que escinde el *French Art* del *Pastel Cabinet*. Atisbo a ver un trasto en negro no identificable. Pudiera ser el cuarto de las bayetas y los mochos. Es la única puerta de las galerías y, si bien tiene llave, no está cerrada. Entretanto, se me ha gastado el *bic* azul y me veo obligada a sacar los colores. Comienzo a escribir en *bic* rojo 032C, pantone de la *pedagogic cancelation culture*. Un señor de unas cuarenta y muchas me dirige la palabra erguido mientras yo siga sentadita, con mi cuaderno. No tiene *rapport*, primera decepción amorosa. Pienso que es para ligar, pero no; segunda caída. Solo quiere saber qué es la mancha fibrosa gris en el extremo inferior izquierdo del florero de Bonnard. «Y yo qué sé, ¿cree que podría ser un intelectual del arte por estar en un museo borrajeando una cutredad de cuaderno tamaño escolar DIN A4 con rayas caligráficas? Esas memeces para una *Moleskine*. Quizá fuere una cataplasma, el tal Bonnard», pienso. Puede que fuese un gato, o un trozo de tela; no lo sé —sonrío mientras respondo. Cada día me americanizo más y mejor.

Sigo aún en el banco del quicio sincrético escribiendo *cuchufletadas*. La enigmática guardia de las deportivas acolchadas ha atravesado ya cuatro veces el vano y dos la puerta, siempre con las manos a la espalda. De repente, me miento alegrándome de poder visitar museos solo de vez en cuando y no trabajar en ellos: son tan aburridos como la democracia real, constituida por gente educada transitando indiferente el mismo espacio. Nadie se pega, los baños están limpios, el café es bueno y caro, pero te dejan usar la mesa el tiempo que quieras. Una democracia museística es el sueño de *Renaissance-Renew Europe* desde Bruselas y Estrasburgo. ¿Para cuándo la *brigicracia*, la democracia real nacida del liceo, allá donde cada día han de conjugarse cismas cognitivos, sobrevivir a tamaños estados de alienación anímica, como los de adolescentes y profesores pidiendo la paz mientras tiran a la basura la sudadera de una compañera o echan cagarrutas de su perro al buffet autogestionado de fin de curso? Me miento de nuevo: no hay diferencia entre *Renaissance* y *brigicracia*, solo entre arrabales de guante blanco y arrabales a secas; ponzoña más fina o más bruta, tósigo más estilizado o expresionista.



Miro a mi izquierda, por eso de corroborar mis 360 grados de estupidez estética: un nuevo *ready-made*. Alguien colocó la imagen del cuadro de la mujer tahitiana como ilustración de un cartel informativo titulado *Exploring new locations*, situado sobre un gancho que sostiene taburetes plegables para soportar el tedio circulatorio de la democracia real. El resto no alcanzo a leerlo; además de disléxica, soy miope. Está a unos doce azulejos cruzados tal muestra de mal gusto inglés. Acompañan al *ready-made Exploring new locations* dos cuadros: una señora con

remordimientos de exceso nutricional, a lo *La madre* de Gorki, de la película *Requiem por un sueño*; y un vaquero aislado en una escenografía que pareciese sacada de un capítulo de Pocoyó, desubicado en la nada, sin aliento onírico. Son *The Artist's Grandmother (Madame Bodin-Lallement)* (1887), de Emile Bernard, quien fue "expelled from art school for his use of heavy outlines, visible in this portrait" y a quien parece ser que Vincent van Gogh tuvo los huevos de decirle "You have never been closer to Rembrandt, old fellow"; y, *à côté*, *Man with a Pipe*, de Paul Cezanne (1890-92), un estudio para *The Card Players*, porque "I love above all else the appearance of people who have grown old without breaking with old customs."

"Purchase tickets at the info Desk or gallery L13. Members see it for free", a modo de consigna curatorial. Hasta aquí el recibo del *Pastel Cabinet* a colación de Sarah Bernhardt para "Timeless Mucha" (The Nelson-Atkins Museum of Art, Abril 18- Agosto 30, 2026).

*

SPOILER/ PERORACIÓN ESOTÉRICA

El único trecho que hace a las mujeres tratables y soportables, incluso deseables, es la distancia escénica de la mujer representada como musa, embellecida y silenciada en tablas, sobreexpuestas e ignoradas, arriesgadas y contenidas, en ese ni ganar ni perder del protagonismo atinente a la caja boba. La cuarta pared del feminismo no es la platea, ni el techo de cristal, sino el suelo y la tramoya. Esa es la ironía performada de tal checo artístico del amor platónico —Eros como fuerza de atracción y deseo de perfección—, materialización del elogio insultante de "preciosas ridículas" por Molière: encuadrar su potencia de ser en un espacio delimitado y ficticio, carismático por su complejidad en lo artificioso más que por virtuosismo. Amar lo inalcanzable con el autoconcepto de un Sócrates *descavernándose* en pos de la *noesis* siendo, sin embargo, el asno de Buridán, equidistante ahora tanto de la zanahoria como del palo, no por dualidad de alforjas sino por bicefalia. Los escenarios son a día de hoy democratización de los ademanes de la minoría cortesana, desactivada en el paso de la performance de salón a la grandilocuencia de los teatros. Cambiaron la revolución por la vanidad. Qué guapas estamos todas gesticulando como para un panel de *Atlas Menmosyne*. Qué bien nos queda el atrezo mediático.

Como señala una cartela, foco de atención —junto a marcos y envergadura de pijos— del esteta purista frente al renegado diletante, centrado aún en contenido y técnica de la obra, Alphonse Mucha estaba "fascinated by the «New Woman», an Art Nouveau emblem of independence and modernity". Esa idea de la nueva mujer, esa proyección teatral y perfectamente delineada, cual peplo de la subjetivación que escenificaron también otras artistas como Isadora Duncan en la época, representa el ansiado revestimiento de la novedad en su significación literal: que no tenga lugar, no que se gaste el amor de tanto usarlo para que no deje de ser lo anhelado, lo impoluto, aquello por acontecer, siempre fresco y joven no por exceso de *botox*, sino por no haber nacido; para que se mantenga en una temporalidad de futuro perfecto, sin ensuciarse de realidad, sobre el papelón escénico horizontal o vertical, coliseo o folio, periferia eternamente desplazada; para que el sueño no se enfangue, no derive en pesadilla, como bien supo ver en *The Second Stage* (1981) Betty Friedan tras comprobar el declive del inicial proyecto emancipatorio de la supermujer, gestado en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial ante el auge del nuevo ángel del hogar tecnificado, tal y como relató en *La mística de la feminidad* (1963).

Cuentan que una vez preguntaron a una mujer por qué no volvía a aquella tasca a buscar ese amor. Para que al menos tenga una excusa noble para seguir bebiendo —contestó.

No nos engañemos: nadie quiere que las cosas cambien, solo tener la esperanza de que cambiarán. La facticidad de lo novedoso es esforzada en exceso, amén de defectiva. Hete aquí un argumento de autoridad: apelación a Pedro Salinas, perteneciente a la corriente de izquierda

bibliográfica aceptable, quien nos anima a proseguir la estela del *Art Nouveau*. No cambies la realidad, haz un póster y una entrada al metro sobre lo bonita que sería la futura realidad cambiada.

"No rechaces lo sueños por ser sueños. […]

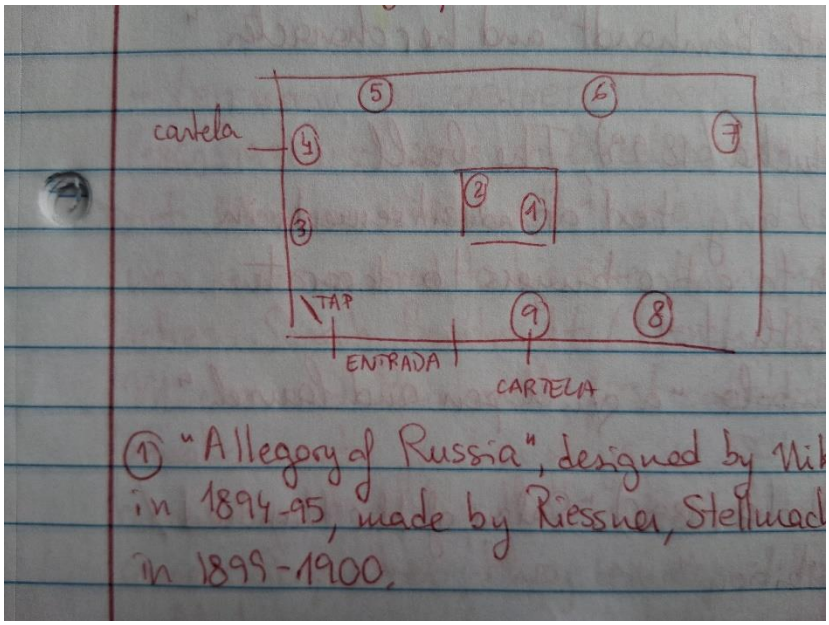
Sólo muere

Un amor que ha dejado de soñarse

Hecho materia y que se busca en tierra."

El *leit motiv* del *cabinet* es la multifacética e internacionalmente conocida artista Sarah Bernhardt (1844-1923). Francesa, fue ella quien dio paso a Alphonse Mucha tras contratarlo para realizar el cartel de su primera obra, *Gismonda*, en 1895. De tal colaboración inicial surgió una fructífera relación laboral de seis años, con cierta exclusividad en sus pósteres de performances, que hizo a Mucha conocido en "Budapest, Múnich, Bruselas, Londres y Nueva York" (Ortega Ventureira, 2015, 178). Si bien Sarah Bernhardt no fue la única mujer reescrita por el *Art Nouveau*, y concretamente por Mucha, sí es presentada en este cenáculo como caso paradigmático de lo que el *Art Nouveau* podría haber expresado al trasluz de la representación femenina: el valor estético de la alegoría.

Si bien habrá un público que situará un legítimo límite de interpretación en la propia sensualidad del cuerpo, el *Art Nouveau* perseguiría algo más: la transubstanciación del significado, un idealismo materialista o encarnación del "ideal moral", "la personificación del espíritu divino, encarnado en luz, que media entre lo inmortal y lo mortal […] agente mediante el cual el mensaje divino llega al corazón del hombre" (Ortega Ventureira, 2015, 179). La cuestión es si tal alegoría femenina es identificable o no con una mera actualización del papel de la *Dona Angelicata* (*Portinari*) para Dante, teniendo en cuenta que el eclecticismo biográfico de ocultismo (Blavatsky, De Rochas, Flammarion), masonería (grado 33 que le costó la detención por la GESTAPO), rosacrucismo (Joséphin Péladan), psiquismo (Gabriel von Max, Albert von Keller) y catolicismo de origen de Alphonse Mucha (véase Ortega Ventureira, 2015) excede, bien sea por época o por concatenación de leyendas históricas, el papel de la alquimia en el Renacimiento.

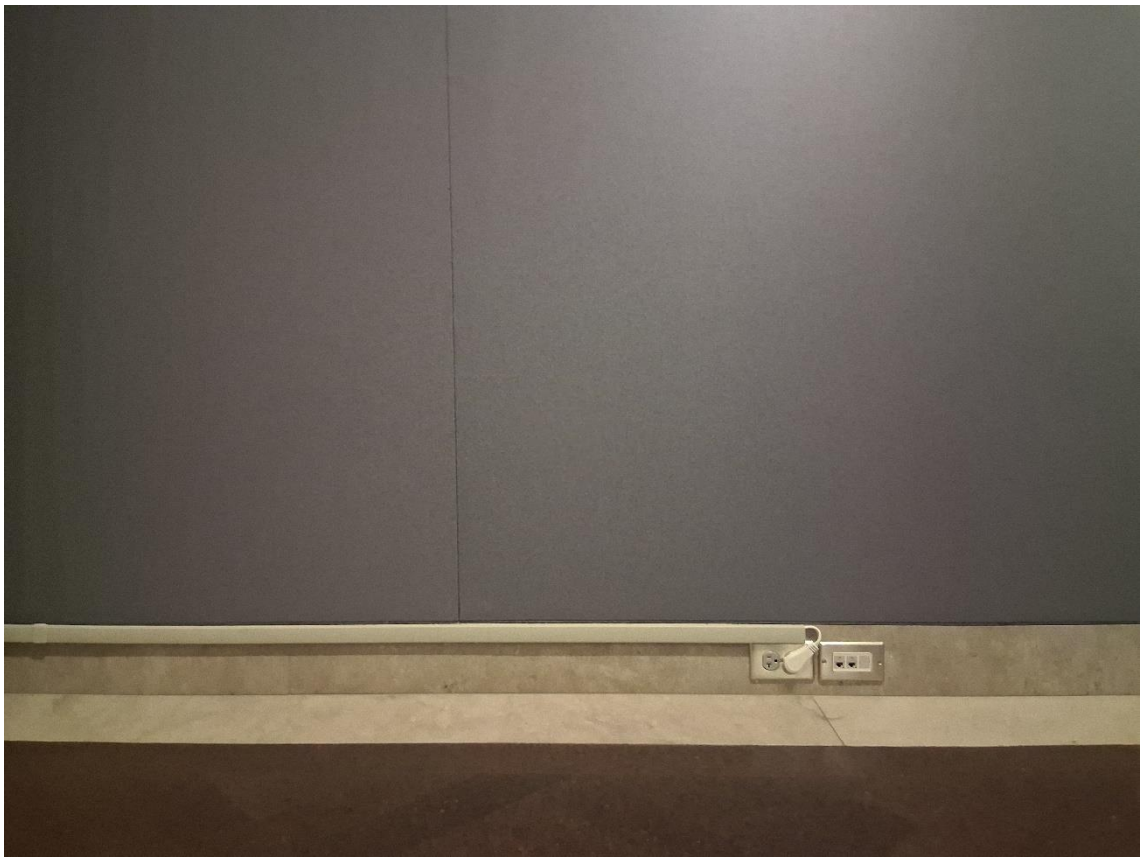


(croquis rápido de sala, obra de una esteta sin pretensiones)

Son muchas ya las retrospectivas hechas sobre el *Art Noveau*. Por ello, sorprende que una sala mínima consiga aportar un carácter de primicia a todas las lecturas previas realizadas de tal movimiento. Si bien recoge los tópicos que permiten hacerlo identificable para un visitante no versado en la temática (yo misma) —"Mucha's ethereal women, crowned by sweeping locks and framed by ornamental motifs, embodied the movement's fascination with beauty, fantasy and nature"—, esta *criptosición* es en sí una pieza de museo diferenciable por esa puesta en escena de una figura crucial en la estética: la alegoría o el número *pi* de las artes, capaz de contener formas de relación y cantidades en una misma expresión, manifestación de la idea en una materia no anulada, sino equívoca o bifaz. Si el simbólico y el platónico creían aproximarse a lo divino prescindiendo del mundo, el alegorista cree salvar el mundo y lo sagrado en un único y mismo acto, ya que en la alegoría no hay "una escisión de forma y contenido", "no hay interpretación carente de figuras, ni significación que preceda o existiese exenta de la instancia […] de […] enunciación" (García Elizondo, 2024, 52); la alegoría es "la unidad entre objeto sensible y suprasensible" (Cuesta, 2009); no poder prescindir del cuerpo para expresar la idea, apuntada en esa tensión direccional hacia lo invisible que en el Barroco evocaba la ruina y que en el *Art Nouveau* expresa el síntoma de la ruina: la naturaleza, manifestación del infinito reapropiándose de la historia.

En ese sentido, no hay objetualización o, al menos, objetualización patriarcal primitiva en la alegoría *Sarah Bernhardt*, ya que solo en las visiones más rudas del cuerpo proyectado en la idea queda este reducido a su contemplación armónica por exceso anatómico: "[…] la alegoría confiesa estar más allá de la belleza" —expresa Benjamin en el premonitoriamente trágico *Origen del*

drama barroco (1925) —. Frente a la democrática vulgaridad de *Amarcord* (Fellini, 1973) —el niño que grita ante la desnudez conceptual de la estatua "¡Miren ese culo!" (cita apócrifa)—, la alegoría femenina es un patriarcado de civilización, perverso en su refinamiento, gestado en los absurdos comentarios parafílicos de Winckelman acerca de la relación entre fragmento y totalidad en las estatuas clásicas, elevados a alta cultura académica junto con los chascarrillos *sensualoides* por correspondencia entre Aby Warburg y André Jolles acerca de la ninfa. Las babosadas de una mujer, cis- o trans-, son perturbadoras (para ellas las primeras), frente a las gráciles consideraciones morfológicas de los otomanos, conspicuos y convenientemente acomodados y mullidos de las excelsas alfa a omega.



"La belleza del pecho en las figuras masculinas reside en una bella y majestuosa elevación. Un pecho como el que el príncipe de los poetas atribuye a Neptuno, y después de él a Agamenón. Anacreonte deseaba ver un pecho así en la representación de su adorado Batilo. […]

El pecho o seno de las mujeres no se halla representado en las obras de arte de los antiguos con excesiva protuberancia ni demasiada elevación; y el abate Banier estaba mal informado cuando afirma que Ceres era representada en los monumentos antiguos con grandes senos. […]

En las figuras antiguas, el pecho siempre tiene una forma virginal […] Los poetas comparaban un seno virginal con un racimo de uvas aún no maduras. Valeriano Flaco expresa esta moderada

elevación del seno de las ninfas por la palabra latina obscura, […] En algunas Venus de tamaño menor del natural, los senos son pequeños y como prominencias terminadas en punta: esta forma de pechos parece ser que era considerada como la más bella.

Como es lógico, debemos exceptuar de esta regla a la Diana de Éfeso, que tiene unos pechos no solamente gruesos y llenos, sino que también en gran número; como se trataba de una simple representación simbólica, la belleza no era el objeto perseguido.

Entre las figuras ideales, solamente las amazonas tenían unos senos amplios y gruesos, y como representan a mujeres, no a vírgenes, los pezones son claramente visibles. […]

El Dominicano, por ejemplo, ha pintado un fresco en un techo de la casa Costaguti, en Roma, en el que se ve a la Verdad apartándose de los brazos del Tiempo, y tiene las extremidades de los senos tan desarrolladas que no podrían encontrarse más grandes en una mujer que hubiese tenido y amamantado ya a varios niños.

Ningún pintor moderno ha expresado mejor la forma de un pecho virginal como Andrea del Sarto, especialmente en una figura de medio cuerpo, coronada con una guirnalda que tiene en la mano unas flores." (Winckelmann, 1989: 244-245)

"Detrás de ellas, cerca de la puerta abierta, corre –no, ésa no es la palabra, vuela, o más bien flota- el objeto de mis sueños, que lentamente adopta las proporciones de una encantadora pesadilla. Una figura fantástica –¿debería llamarla una sirvienta, o más bien una ninfa clásica? – entra en la habitación con un velo ondulante. Caramba, ¿es ésta la manera de visitar el cuarto de una paciente, aunque sea para felicitarla? Ese paso vivo, ligero y rápido, esa irresistible energía, esos andares prestos que contrastan con la actitud distante de los demás personajes, ¿qué significa todo ello?... A veces me parece como si la sirvienta se precipitase con los pies alados a través del claro éter en vez de correr por el suelo real… ¡Basta! Ya perdí mi corazón, y en los días de preocupación que siguieron, la veía por todas partes… En muchas de las obras de arte que siempre he admirado, he descubierto algo de mi ninfa. Mi estado variaba entre un mal sueño y un cuento de hadas… Unas veces, ella era una Salomé que bailaba con su mortífero encanto ante el licencioso tetrarca; otras, era una Judith que llevaba, orgullosa y triunfante, con paso alegre, la cabeza del general asesinado; luego, de nuevo parecía ocultarse en la gracia infantil del pequeño Tobías… A veces, la veía como un serafín volando hacia Dios para adorarlo y como un San Gabriel anunciando la buena nueva. La veía como una dama de honor expresando una inocente alegría en el Sposalizio o como una madre que huía, con el terror de la muerte reflejada en su rostro, en la Matanza de los inocentes.... Perdí la razón. Era ella la que siempre daba vida y movimiento a una escena, por lo demás, tranquila. Realmente, parecía ser la encarnación del movimiento...; sin embargo, es desagradable estar enamorado de ella… ¿quién es?, ¿de dónde viene?, ¿la he visto antes? ¿Mil quinientos años antes quiero decir? ¿Proviene de un noble linaje griego y su bisabuela

tuvo una aventura con alguien de Asia Menor, Egipto o Mesopotamia?" (carta de André Jolles a Aby Warburg, en Gombrich, 1992: 108-109)

Esa conciencia de la historia por la manifestación del infinito media la imagen que es elegida como portal de la exposición —el cartel "La samaritana" —, el único visible desde ese banquillo de la sala de espera, de contemplación que no habría que traspasarse, de límite a la *hybris* escópica a la que es tentado el visitante. Nadie niega la entrada, mas tampoco nada manifiesta consentimiento a dar el paso. En las consejerías de educación lo llaman silencio administrativo y tiene vetusto carácter legal. Por eso, la sombra de Adán, padre de la visión alegórica, que no crea a su esposa, sino que se niega a renunciar al existir de la materia en la manifestación de la divinidad, se presenta en la distancia del tránsito de huida que lleva de la sala 127 al vestíbulo.

(*Adam*, Auguste Rodin (1880), 79 x 29 x 29 inches, Sculpture Hall, Object Number 55-70)

La figura de la samaritana, por su geolocalización en la actual Cisjordania, da lugar a una tensión de interpretaciones colindantes, contradictorias incluso, que se yuxtaponen y cohabitan. Lo samaritano representa históricamente la figura del judío mestizo o heterodoxo frente a una visión de la pureza propia del judaísmo canónico. En ese proceso de hibridación que también se encuentra en la hermenéutica de los textos sagrados por la multilateralidad semántica en las traducciones —"Recordemos que entre los siglos III y I a.C. se hizo una versión griega de la *Biblia*

hebrea conocida como Septuaginta, de la que surgieron las primeras versiones al latín […] *Vetus Latina* (*Vetus Itala* y *Vetus Afra*) y fueron realizadas por diversos autores anónimos de los siglos II a III d.C." (Silva Martínez, 2012: 46)—, se destaca en la cartela junto al póster de 1897, que "Bernhardt, whose first name appears in Hebrew above the crouched man, was born to a Jewish mother but raised Catholic. To audiences at this time, these details evoked the dual religious identities of both Bernhardt and her character." Asimismo, convive en esa figura un estrés de género a través de dos pasajes del Nuevo Testamento: si bien el samaritano representa el ejercicio de la hospitalidad por la bondad (Lucas 10: 25-37), la samaritana muestra el paso del amor erótico (*eros*) al amor caritativo (*ágape*) por la conversión al cristianismo tras el encuentro con Jesucristo en el pozo (Juan 4: 1-26). Este segundo pasaje bíblico, si bien no conformó una mitología de masas en el fin de siglo, sí tiene al menos una ópera asociada posterior —*La samaritana*, en francés, de Max d'Ollone (1937)—, así como una composición sacra para orquesta del italiano Licinio Refice (1883-1954). En el *Pastel Cabinet* no se hace alusión a ninguna de estas dos obras, sí en el póster. Fue una puesta en escena que tuvo lugar en "Theatre de la Renaissance" y que se trató de un "evangile en trois tableaux en vers de Mr Edmond Rostand, musique de Mr Gabriel Pierné", aparente fuente de la posterior ópera de Max d'Ollone. Desconocemos qué tipo de escenografía caracterizó la creación de la cartela, si bien sí se hace alusión directa al elemento estelar que aparece en la imagen como rasgo judeizante, modo de existir fundamental que predomina en la interpretación curatorial de la obra: "Mucha portrays Bernhardt as both a saint with a halo and a Jewish woman surrounded by six-pointed stars." Interesante es también, sin embargo, el elemento de las estrellas en la hermenéutica del amor en el Antiguo y Nuevo Testamento como espacio de cruce en la masonería, contexto de referencia sacra para Mucha, planteándose tanto el deseo de y a la mujer caritativa, como el amor de y a la caridad:

"Se ha señalado que los primeros grabados representan el final de la Prehistoria del ser humano y la proclamación de la fe, que se representa con la figuración de un ser místico, pleno de serenidad, como una figura femenina rodeada de estrellas." (Ortega Ventureira, 2015: 184-185)

Fe, esperanza y caridad son las tres virtudes teologales en el catolicismo, siendo, sobre la fe, la caridad el elemento aglutinante en todo acto ético. Sin estar versada en la materia, aventuraría que la caridad podría ser un concepto de interpretación alternativa en esta obra si recuperamos el propio pasaje bíblico y el espacio de hibridación en que se gestó Sarah Bernhardt, tan ambiguo como las traducciones de la noción de amor entre Antiguo y Nuevo Testamento entre el hebreo, el griego y el latín, cuestión que aborda Guillermo Jorge Silva Martínez (2012) pormenorizadamente.

En hebreo existirían al menos cuatro nociones de amor, "*ahabah*, *hesed*, *hen* y *riham*", siendo aparentemente el término *hesed* el que "expresaría sobre todo el amor divino" y el que se habría

vinculado con el griego *ágape*, si bien "Entre los judíos helenizados, *ágape* connotaba el amor sensual y el vínculo de sangre, aunque ya en la traducción de los setentas se le agregó como significado la actitud amorosa de Dios hacia los hombres" (Silva Martínez, 2012: 15) El término *ágape*, "si bien se utilizó como opuesto a *misos* (odio) […] [,] para referirse al amor entre los esposos […] [y describir] la fidelidad del amor de Dios […] [,] también se utiliza en referencia al amor a la sabiduría"; no obstante, "en la Septuaginta es muy escaso el uso del término" y "a pesar de todas estas alusiones, […] [es] muy raro y disperso el uso de *ágape* en el Antiguo Testamento como traducción de amor a partir de los originales hebreos" (Silva Martínez, 2012: 16). Asimismo, si bien

"[…] el concepto de *ágape* en el Nuevo testamento muestra una cierta influencia respecto de la noción hebraica de amor (*hesed*)", […] el término […] es muy escaso en los Evangelios sinópticos (*Mateo*, *Marcos* y *Lucas*, así como en los *Hechos de los apóstoles*). Pero su uso es muy frecuente en las cartas de Pablo y en los escritos de Juan. Esto nos hace suponer que *ágape* no es un término comúnmente usado por Jesús (cuya existencia histórica es apenas sostenible o por los primeros cristianos) […] sino un término de autoría eminentemente paulina." (Silva Martínez, 2012: 17-18)

Si bien hoy en día el término *caridad* es uno de los menos sensuales, más denostados y menos *sexies* del vocabulario histórico del amor por su connotación histórica a través del latín, que predomina su significado de déficit o falta ("En el latín clásico ya se usaba también *caritas* con el significado de carestía, escasez o alto precio de las cosas" (Silva Martínez, 2012: 47)), en su polisemia del griego neotestamentario se rescatan sus vertientes de dilección (amor que colma de espiritualidad) y de poderío erotizante (superabundancia, potencia de amar), ya que "El *ágape* es la fuerza de la fe" (Gálatas: 5-6 en Silva Martínez, 2012: 33). En esa disquisición entre Antiguo y Nuevo Testamento podría ambivaler también la alegoría *Sarah Bernhardt*: entre el "amor tribal" de Dios hacia su propio pueblo y donde el cumplimiento de la ley sostiene la alianza, y la "universalización del amor" a Dios como servicio a la humanidad, que media la nueva comunión entre todos los seres humanos a partir del Nuevo Testamento (Silva Martínez, 2012: 27).

Inserta en esta discrepancia, loable de este *cabinet* es, además, que no reifica el estereotipo de la extravagancia en Sarah Bernhardt. Por el contrario, la dignifica o hace justicia sin acudir al manido cliché de la acumulación de rarezas que pesa sobre tal actriz, deslucida en ese revestimiento de anécdotas vitales a modo de engalanamiento o distinción diferencial para asomar —vistosa más que talentosa— sobre la mediocridad. No se insiste en la imagen de Bernhardt como la caprichosa consentida que

"[…] could bring from a journey a cheetah (which she held on a golden chain, made by one jeweler), chameleons in a box and wolf dogs. There were two turtles living in her house, one of those had the Shell decorated with gold and topazes of three different colors; even today she

would easily earn the title «Madame Epatage».” (Romanenkova/ Sharykov/ Bratus/ Kuzmenko/ Konovalova, 2021: 412)

Tras sus representaciones en cartelería, su identificable retrato por Nadar, y una selección de objetos tridimensionales centrales, se pone a disposición del visitante un mínimo archivo digital de sus trabajos; archivo que curiosamente la mayoría de visitantes obvia por esa brecha estética que hace a una máquina discordante cuando esta se dispone en un espacio dedicado a la exaltación artificial de la naturaleza. En ella pueden, sin embargo, observarse varios méritos de Bernhardt más allá de la propia representación meritoria de Mucha: desde su trabajo como escultora (*Self-Portrait as a Sphinx*, 1800), su ambiguo papel performático o «trouser role» en *Hamlet* (1899) —tal y como este ya se constituyó en novedad con las heroínas de Lope de Vega, quienes en el siglo de oro español se travestían en escena—, hasta muestras fotográficas de su obra; en concreto, de su resurrección en Kansas, ciudad en la que se dejó fotografiar en un ataúd por, posiblemente, Achille Mélandi (“Sarah Bernhardt’s Ghostly Bargain”, 1882). Solo entonces, deshojando ese florilegio virtual, se entiende el porqué del cuadro de Bonnard —vigilante, maledicente, grisáceamente enigmático—: “«La Dame aux Camelias» was Bernhardt´s most popular show in America. In 1906, during her third stop in Kansas City, a vote was held to determine her one-night-only performance, and this play won out.”

El genio artístico fue también ella y, sin embargo, pasó solo a la historia como una de tantas Mucha´s musas.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

Cuesta, Micaela (2009) 'El Origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin; Consideraciones epistemo-críticas, *Revista Observaciones Filosóficas*, nº 8, s.p. https://www.observacionesfilosoficas.net/elorigendeldramabarroc.htm

Didi-Huberman, Georges (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. de Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores.

García Elizondo, Eduardo (2024) La dialéctica entre alegoría y símbolo en *Origen del Trauerspiel Alemán*, *Aufklärung, Jõao Pessoa*, vol. 11, nº 2 Agosto, 41-62. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9957111

Gombrich, E. H. (1992) *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl, trad. del inglés a cargo de Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Alianza Editorial.

Maikuma, Yoshihiko (1985) *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*. Königstein: Athenäum Verlag.

Oliván Santaliestra, Lucía (2004) La alegoría en El origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del Mal de Baudelaire, *A Parte Rei: revista de filosofía*, nº 36. https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=3180025

Ortega Ventureira, Pedro (2015) Ocultismo, paganismo y masonería. Sincretismo en la obra de Alphonse Mucha. Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico, nº 3, pp. 177-192. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5086562

Romanenkova, Julia/ Sharykov, Denys/ Bratus, Ivan/ Kuzmenko, Halyna/ Konovalova, Olha (2021) Sarah Bernhardt and the Stylistics of the Jewelry Art Nouveau in France at the Turn of the XIX and XX Centuries. *Revista Inclusiones*, vol. 8, número especial, pp. 404-422. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7743582

Silva Martínez, Jorge Guillermo (2012) *Teoría de la caridad. Crítica al concepto de caridad cristiana* [tesis doctoral]. Universidad Nacional Autónoma de México. https://tesisunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2012/mayo/0679626/index.html

Winckelmann, Johannes Joachim (1989): Historia del arte en la Antigüedad seguida de Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos, introducción y traducción de Manuel Tamayo Benito. Madrid: Aguilar.